

# LA FOTOGRAFÍA DE GERALDO DE BARROS

PAULO HERKENHOFF

La fotografía de Geraldo de Barros se rige por un estatuto de ruptura. Desde cualquier punto de vista, el artista recusa el orden vigente: el proceso fotográfico, la lógica de mirar, la estética. Es como fotógrafo que Geraldo de Barros hará su inserción radical en el proceso cultural brasileño, en el momento de creación de los museos en Río y São Paulo, de la Bienal y sobre todo de las discusiones sobre abstraccionismo y la formulación del proceso constructivo.

En el plano más inmediato, Geraldo de Barros opera la fisura en el bloque del verismo mecánico, imperante en la fotografía desde fórmulas de pragmatismo y esteticismo. La fotografía nace como hipótesis de modernidad, pero es reducida a la función de reproducir la realidad para liberar a la pintura de su destino. "La fotografía retrata realidades que ya existen, a pesar de que sólo la cámara puede revelarlas" (Susan Sontag, *Ensayos sobre Fotografía*, pág. 117). El registro personal (retrato) se banaliza en el inicio y deviene en práctica y consumo de masas, antes de tornarse *art moyen* (Bourdieu), como trivialidad abundante.

Otro sentido pragmático, posibilitado por el perfeccionamiento de las técnicas de reproducción, será el periodismo fotográfico, de la manera como se difunde en el mundo. La fotografía produce nostalgia y noticia, como memoria y documento real. El proyecto de la fotografía como arte genera unas relaciones institucionales con los fotoclubes. La banalización esteticista y la comprensión equivocada de las posibilidades técnicas del medio llevan al fotopictorialismo: la fotografía quiere ser como la pintura, organiza sus reglas bellasartianas como una Academia. Las experiencias raras como la Photo-Secession de New York (Stieglitz), se contraponen a la difusión universal del modelo de pintura "pompiere" en pleno siglo XX. (Exponentes brasileños: Guerra Duval, Herminia Nogueira Borges). Una voga internacional establece en la posguerra un nuevo esteticismo, ahora calcaado del propio vocabulario de la fotografía, recurriendo a expedientes tan diversos como el *contre-jour*, las *table-scapes*, la fotografía construida.

Geraldo de Barros' photography is ruled by the statute of rupture. From all points of view, the artist challenges the prevalent order: the photographic process, the logic of looking, the aesthetic. It is as a photographer that Geraldo de Barros will make his radical appearance in the Brazilian cultural process, during the early stages of the museums founded in Rio and Sao Paulo, of the biennial and, above all, of the discussions about abstractionism and the formulation of the constructive process.

On the more immediate plane, Geraldo de Barros applies the fissure to the block of mechanical verism, so frequently seen in photography in formulas of pragmatism and aestheticism. Photography is born as a hypothesis of modernity but is reduced to the function of reproducing reality so as to release painting from its fate. "Photography portrays realities which already exist, although only the camera can reveal them." (Susan Sontag, *Essays on photography*, p. 117). In the beginning, the personal register (the portrait) becomes stereotyped and is practised and consumed by the masses, before turning into *art moyen* (Bourdieu), triviality at its best.

Another pragmatic aspect, rendered possible by the improvement of reproduction techniques, will be photographic journalism, which will blend in with the world. The photograph arouses a feeling of nostalgia (memory) and constitutes a piece of news (the real document). The consideration of photography as art leads to institutional relations with photographic societies. The reduction to the banal in the name of aestheticism and the incorrect interpretation of the medium's technical possibilities lead to *photo-pictorialism*: the photograph tries to be like the painting, it imitates the fine arts in the establishment of its rules, as if it were an academy. Unusual experiences like *Photo-secession* in New York (Stieglitz) stand in contrast to the universal diffusion of the *pompier* painting model in the mid-twentieth century (Brazilian exponents: Guerra Duval, Herminia Nogueira Borges). In the post-war period, an international vogue creates a new aestheticism, now copied from photography's own jargon, resorting to such varied terms as *contre-jour*, *table-scapes* and *constructed photography*.

# LA FOTOGRAFÍA DE GERALDO DE BARROS

PAULO HERKENHOFF

La fotografía de Geraldo de Barros se rige por un estatuto de ruptura. Desde cualquier punto de vista, el artista recusa el orden vigente: el proceso fotográfico, la lógica de mirar, la estética. Es como fotógrafo que Geraldo de Barros hará su inserción radical en el proceso cultural brasileño, en el momento de creación de los museos en Río y São Paulo, de la Bienal y sobre todo de las discusiones sobre abstraccionismo y la formulación del proceso constructivo.

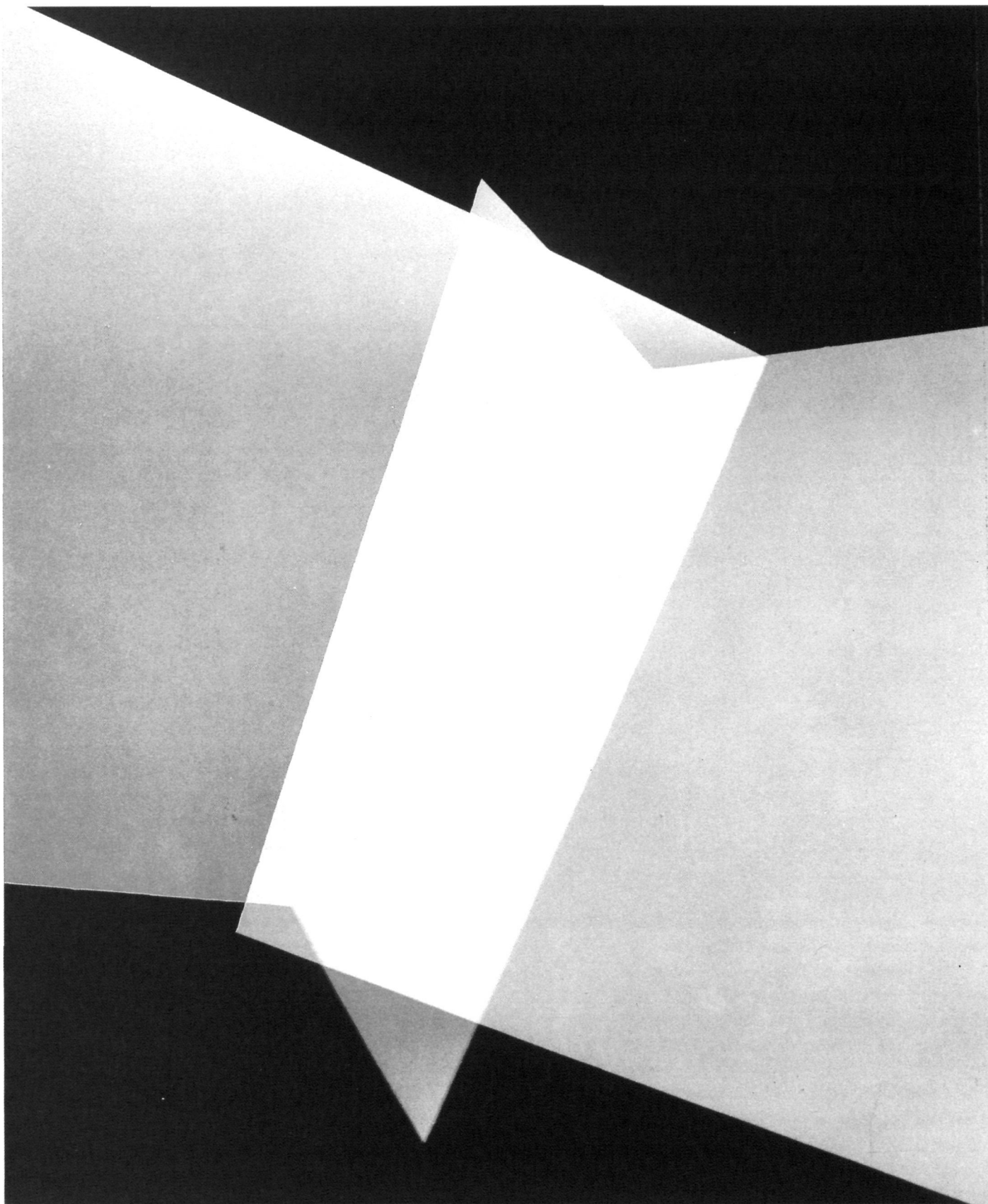
En el plano más inmediato, Geraldo de Barros opera la fisura en el bloque del verismo mecánico, imperante en la fotografía desde fórmulas de pragmatismo y esteticismo. La fotografía nace como hipótesis de modernidad, pero es reducida a la función de reproducir la realidad para liberar a la pintura de su destino. "La fotografía retrata realidades que ya existen, a pesar de que sólo la cámara puede revelarlas" (Susan Sontag, *Ensayos sobre Fotografía*, pág. 117). El registro personal (retrato) se banaliza en el inicio y deviene en práctica y consumo de masas, antes de tornarse *art moyen* (Bourdieu), como trivialidad abundante.

Otro sentido pragmático, posibilitado por el perfeccionamiento de las técnicas de reproducción, será el periodismo fotográfico, de la manera como se difunde en el mundo. La fotografía produce nostalgia y noticia, como memoria y documento real. El proyecto de la fotografía como arte genera unas relaciones institucionales con los fotoclubes. La banalización esteticista y la comprensión equivocada de las posibilidades técnicas del medio llevan al fotopictorialismo: la fotografía quiere ser como la pintura, organiza sus reglas bellasartianas como una Academia. Las experiencias raras como la Photo-Secession de New York (Stieglitz), se contraponen a la difusión universal del modelo de pintura "pompiere" en pleno siglo XX. (Exponentes brasileños: Guerra Duval, Herminia Nogueira Borges). Una voga internacional establece en la posguerra un nuevo esteticismo, ahora calcaído del propio vocabulario de la fotografía, recurriendo a expedientes tan diversos como el *contre-jour*, las *table-scapes*, la fotografía construida.

Geraldo de Barros' photography is ruled by the statute of rupture. From all points of view, the artist challenges the prevalent order: the photographic process, the logic of looking, the aesthetic. It is as a photographer that Geraldo de Barros will make his radical appearance in the Brazilian cultural process, during the early stages of the museums founded in Rio and Sao Paulo, of the biennial and, above all, of the discussions about abstractionism and the formulation of the constructive process.

On the more immediate plane, Geraldo de Barros applies the fissure to the block of mechanical verism, so frequently seen in photography in formulas of pragmatism and aestheticism. Photography is born as a hypothesis of modernity but is reduced to the function of reproducing reality so as to release painting from its fate. "Photography portrays realities which already exist, although only the camera can reveal them." (Susan Sontag, *Essays on photography*, p. 117). In the beginning, the personal register (the portrait) becomes stereotyped and is practised and consumed by the masses, before turning into *art moyen* (Bourdieu), triviality at its best.

Another pragmatic aspect, rendered possible by the improvement of reproduction techniques, will be photographic journalism, which will blend in with the world. The photograph arouses a feeling of nostalgia (memory) and constitutes a piece of news (the real document). The consideration of photography as art leads to institutional relations with photographic societies. The reduction to the banal in the name of aestheticism and the incorrect interpretation of the medium's technical possibilities lead to *photo-pictorialism*: the photograph tries to be like the painting, it imitates the fine arts in the establishment of its rules, as if it were an academy. Unusual experiences like *Photo-secession* in New York (Stieglitz) stand in contrast to the universal diffusion of the *pompier* painting model in the mid-twentieth century (Brazilian exponents: Guerra Duval, Herminia Nogueira Borges). In the post-war period, an international vogue creates a new aestheticism, now copied from photography's own jargon, resorting to such varied terms as *contre-jour*, *table-scapes* and *constructed photography*.



GERALDO DE BARROS. *Fotoforma*, São Paulo, 1950. 29 x 35,8 cm. Cortesía | Courtesy Fabiana de Barros y Britto Cimino Gallery, São Paulo.

En Brasil, los fotoclubes se multiplican por todas partes y la escena será dominada por el *Bandeirante de São Paulo* y, en el plano individual, por José Oiticica Filho.

## FOTOFORMAS

En el proyecto actualizador del foto-clubismo, Geraldo de Barros propone la ruptura: "La belleza de los ángulos pictóricos, amada por los fotógrafos de Salão, tienen con Geraldo de Barros su crisis y muerte. Cuando la banalidad de la narrativa sentimental se casó con el diseño, comenzó la enfermedad de la apariencia natural" (Waldemar Cordeiro. *Folha de São Paulo*. 14.12.1951). Las fotoformas de Geraldo de Barros, aunque partiendo de lo real le aguardaba la memoria, operaba en el campo de la percepción visual como construcción abstracta.

Por otro lado, esas fotos en cuanto documentos de lo real están definitivamente comprometidas. Su estado es ahora el de la ambivalencia.

En las obras más celebradas, cualquier resquicio de lo real es sobre todo forma, línea, signo. Había siempre en lo mínimo, una actitud que P.M. Bardi percibió: "Geraldo fotografía más la voluntad de lo real, diría que no lo comprende, y, sin contornearla, procura descubrir en ella perezas útiles a sus meditaciones (*Fotoformas*, MASP, 1951). Ese *impasse* (la burla de lo abstracto y la permanencia de la figuración) también fue experimentado por José Oiticica Filho (Arlindo Machado, *La Ilusión Especular*, pág.155). Ahora no analizado por Machado, José Oiticica Filho llega a la verdadera abstracción algunos años después, y más exactamente a la fotografía concreta, en el momento en que comprende que "La fotografía se hace en el laboratorio" (*Jornal do Brasil*. 20.9.1958), sin punto de partida en el registro de lo real externo a la propia imagen.

La "abstracción" de Geraldo de Barros es una oposición a la fotografía realista. Su mayor embate con la figuración se desplaza al campo de la pintura, desembocando en su participación en el concretismo. Sus fotoformas y las obras de imágenes recortadas (retirada en el fondo), figuras (diseños sobre el negativo formando cabezas humanas), fotogramas de tarjetas de computadora, permiten relacionar a Geraldo de Barros con los más heterogéneas listas de artistas, de Kandinsky, Mondrian y Max Bill (de acuerdo con Bardi) a Dubuffet y el grupo CoBrA.

La importancia de la fotografía de Geraldo de Barros está menos en su busca, aunque precursora, en la proto-abstracción problemática de las fotoformas y mucho más en la construcción del signo y en la fundación de otra fotografía.

Más que revelar una nueva voluntad de abstraer, Geraldo de Barros establece una nueva lógica de mirar, con la ruptura de las antiguas avaladas por la fotografía.

La posición de Geraldo de Barros encuentra un precedente en *La pintura en pánico* (1913), álbum de collages y fotomontajes de Jorge de Lima, prefacio de Murilo Mendes. Esta obra tiene una raíz surrealista en Dalí y Ernst. Más importante es la comprensión del prefacio: "La desarticulación de los elementos resulta en articulación": el pánico es muchas veces necesario para lle-

In Brazil, photographic societies spring up all over the place, with *Bandeirante de São Paulo* leading the way, while José Oiticica will become the predominant figure at the individual level.

## PHOTOFORMS

In the photographic societies' modernising project, Geraldo de Barros puts forward the idea of rupture: "The beauty of pictorial angles, adored by the Salao photographers, undergoes a fatal crisis with Geraldo de Barros. When the banality of the sentimental narrative espoused design, the sickness of natural appearance started." (Waldemar Cordeiro. *Folha de São Paulo*, 14.12.1951). In his photoforms, Geraldo de Barros' reference point was the real while memory awaited him. He worked on the field of visual perception as an abstract construction.

At the same time, the photographs, insofar as they are documents of the real, show a clear commitment. He is now in a state of ambivalence. In the most famous works, any trace of the real is, first and foremost, form, line, sign. In the minimum, there was always an attitude observed by P.M. Bardi: "Geraldo tends to capture the will of the real; I would say that he does not understand it and, without giving it any shape, he seeks within it instances of purity which might prove useful to his meditations." (*Fotoformas*, MASP, 1951). This *impasse* (the mockery of the abstract and the permanence of figuration) was also experienced by José Oiticica Filho (Arlindo Machado, *La Ilusión Especular (The specular illusion)*, p. 155). No longer analysed by Machado, José Oiticica Filho arrives at true abstraction a few years later, more exactly, at concrete photography, as he realises that "the photograph is made in the laboratory" (*Jornal do Brasil*, 20.9.1958), there being no reference in the register to the real that is external to the image itself.

Geraldo Barros' "abstraction" stands in opposition to realist photography. His greatest confrontation with figuration occurs in the field of painting, leading him to an involvement in concrete art. His photoforms and his image cut-outs (with the background removed), his figures (designs on the negative, producing human heads) and his stills of computer cards link Geraldo de Barros to a wide variety of artists, from Kandinsky, Mondrian and Max Bill (according to Bardi) to Dubuffet and the *Cobra Group*. The significance of Geraldo de Barros' photography is to be found not so much in his search, although here he is a pioneer, or in the problematic proto-abstraction of photoforms, as in the construction of the sign and in the establishment of a different kind of photography.

It is not that Geraldo de Barros reveals a new will to abstract; it would be more precise to say that he establishes a new logic of looking, entailing a rupture with the old canons of photography.

Geraldo de Barros' approach finds a precedent in *La pintura en pánico (Painting in a panic)* (1913), an album of collages and photomontages by Jorge de Lima, prefaced by Murilo Mendes. This work has surrealist roots in Dalí and Ernst. Of greater



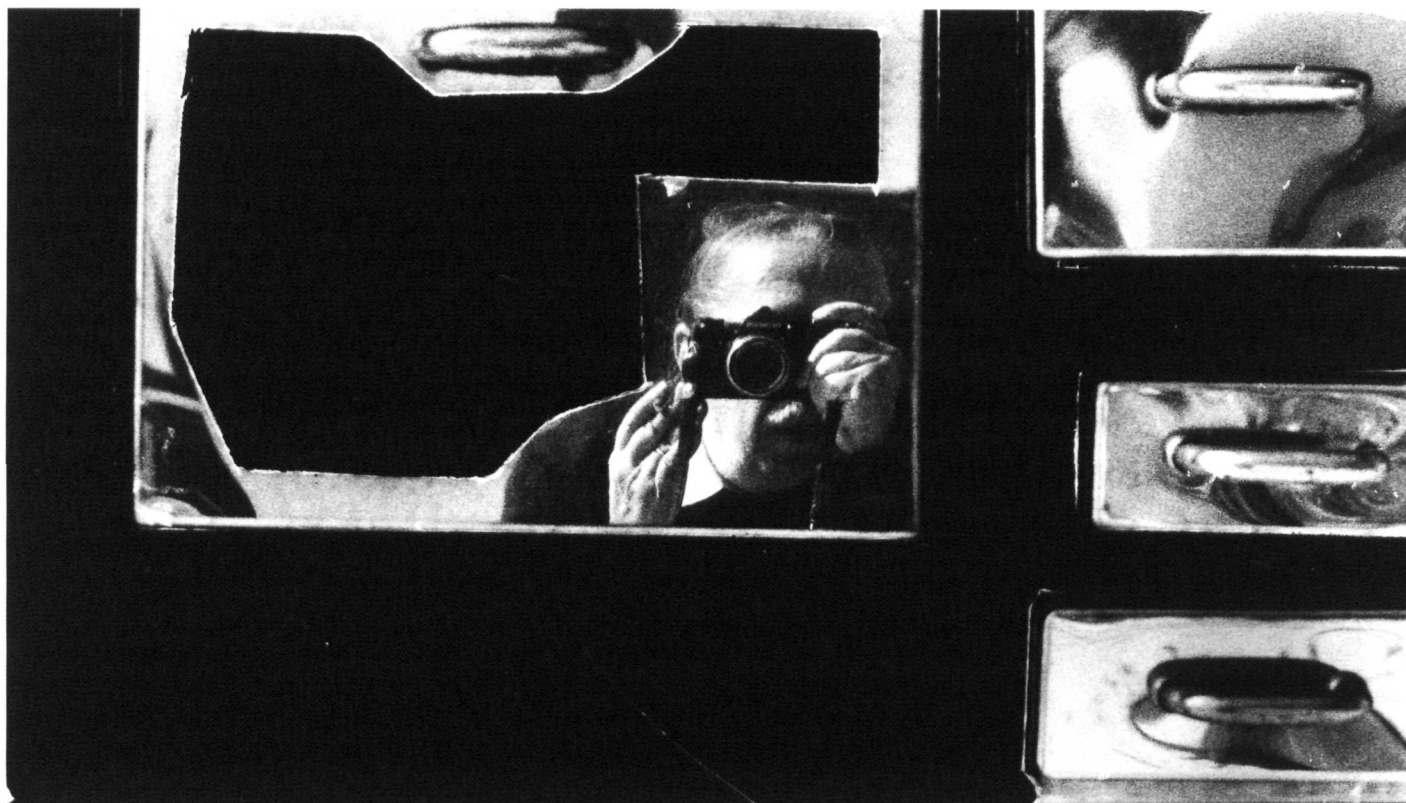
GERALDO DE BARROS. *Fotoforma*, São Paulo, 1950. Cortesía | Courtesy Fabiana de Barros y Britto Cimino Gallery, São Paulo.

gar a la organización. El fotomontaje implica una venganza contra la restricción de un orden del conocimiento".

La nueva lógica presupone una redefinición del verbo "fotografiar", en cuanto acción y método. Geraldo de Barros —es extraño que jamás se encontrara con el otro gran desarticulador José Oiticica Filho— corrompe los cánones del fotoclubismo en tanto gran alternativa a los intereses afectivos y pragmáticos. La corrupción está en la ruptura de los límites del proceso de producción de la fotografía, tanto en la adopción de técnicas especiales (fotograma y solarización), como en la "anticocina" (Waldemar Cordeiro). Estará sobretodo en la relación insumisa, ansiosa, más

importance is the understanding of the preface: "The disarticulation of the elements produces articulation: panic is often necessary to attain organisation. Photomontage implies a vendetta against the restriction of an order of knowledge."

The new logic automatically involves a redefinition of the verb, *to photograph*, as regards action and method. Geraldo de Barros (it is strange that he never came into contact with that other great defender of disarticulation, José Oiticica Filho) adulterates the canons of photographic societies as a great alternative to affective and pragmatic interests. The adulteration lies in the rupture with the limits of photography's production



GERALDO DE BARROS. *Autorretrato*, 1996, de | from *Sobras (Leftovers)* con la asistencia de | with the assistance of Ana Moraes. 9 x 15,9 cm. Colección Museo Ludwig, Colonia. Cortesía | Courtesy Fabiana de Barros y Britto Cimino Gallery, São Paulo.

volcada en la ejecución de un proyecto de investigación y construcción de la imagen. No se priva de nada; puntos de vista, superposición de negativos, construcción de objetos, diseño en el negativo, tonalidades cerradas de negro, voluntaria falta de "definición", fotogramas de nuevos objetos (tarjetas de computadora) o cortes (la fotografía ya no es más soporte para el mundo, sino un objeto extraído en busca de autonomía). Ese proceso constructivo de la imagen (tanto en Man Ray, como en Moholy-Nagy, Bragaglia, Heartfield o Rodchenko), más que "exploraciones marginales en la historia de la fotografía" (Susan Sontag), tienen el significado de ruptura en el sentido de la libertad del artista y constitución del lenguaje.

Geraldo de Barros es desarticulador de procesos, imágenes y mecanismos lógicos de la fotografía —y también del tiempo. Su método no es un puro cronograma, sino recompone un tiempo mutante del proceso. La imagen como una fracción del tiempo captado, en cuanto congelado, se disuelve como añadido de otras dimensiones temporales. No hay un "momento decisivo". Se disipa una sincronización, en la que la fotografía es la imagen melancólica y nostálgica del tiempo inexorable. La fotografía no es el espejo de la muerte (esta es la más obvia certeza prometida en la metáfora por la vieja fotografía).

1987. Publicado en la prensa diaria de São Paulo. Traducido del portugués por Antonio Zaya.

process, both in the adoption of special techniques (stills and solarisation) and in *anti-cuisine* (Waldemar Cordeiro). It is reflected above all in the rebellious, anxious relationship, more concerned with the execution of a project of investigation and construction of the image. There is something of everything: points of view, the superposition of negatives, the construction of objects, design on the negative, fixed shades of black, a voluntary lack of "definition", stills of new objects (computer cards) and cut-outs (the photograph is no longer a support for the world but an extracted object in search of autonomy). Rather than "marginal explorations into the history of photography" (Susan Sontag), the constructive process of the image (both in Man Ray and in Moholy-Nagy, Bragaglia, Heartfield or Rochenko) carries the meaning of rupture in the sense of the artist's freedom and the constitution of language.

Geraldo de Barros disarticulates the processes, images and logical mechanisms of photography, and also of time. His method is not a schedule in the strictest sense but a recomposition of a mutant time belonging to the process. The image as a fraction of the time captured is frozen and then thawed to form part of other temporal dimensions. There is no "decisive moment". A synchronisation is dispersed, where photography is the melancholic and nostalgic image of inexorable time. The photograph is not the mirror of death (this is the most obvious truth promised by the old photograph in the metaphor).

1987. Published in the daily press of São Paulo. Translated from Portuguese by Antonio Zaya.

# TEXTO INÉDITO DE GERALDO DE BARROS

UNPUBLISHED TEXT BY GERALDO DE BARROS

"Para mim a Fotografia é um processo de Gravura.

Defendi esse pensamento por ocasião da 2ª Bienal de São Paulo, quando tentei introduzir a Fotografia nas Bienais de São Paulo. Acredito, também, que é no "erro", na exploração e domínio do "acaso", que reside a Criação em Fotografia. Sempre me preocupei em ter a técnica apenas o suficiente para as necessidades de expressão, sem me deixar levar a altos virtuosismos técnicos e a sofisticadíssimos aparelhos. Sempre trabalhei com uma Rolley, de 1939, que me possibilita duplas ou mais exposições, e, que me permite compor quando fotógrafo.

Se é permitido o "retoque", também é permitida alterações no negativo. Um negativo achado, todo riscado e empoeirado, se fornecer um bom resultado fotográfico, a Fotografia é de quem a realiza e não de quem expôs o negativo.

Acredito, enfim, que a sofisticação técnica, o culto da perfeição técnica, levou a uma pobreza de resultados, de imaginação e de criatividade, negativas para a Arte Fotográfica".

  
GERALDO DE BARROS